
Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari. Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain

The Archaeological Parks at Sannai Maruyama and Yoshinogari. Cultural Identity and Prehistory in Contemporary Japan

Die archäologischen Parks von Sannai Maruyama und Yoshinogari. Kulturelle Identität und Urgeschichte im heutigen Japan

I parchi archeologici di Sannai Maruyama e Yoshinogari. Identità culturale e preistoria nel Giappone contemporaneo

Los parques arqueológicos de Sannai Maruyama y Yoshinogari. Identidad cultural y prehistoria en el Japón contemporáneo

Jonathan M. Reynolds

Traducteur : François Boisivon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/19488>

DOI : [10.4000/perspective.19488](https://doi.org/10.4000/perspective.19488)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 5 juin 2020

Pagination : 329-345

ISBN : 978-2-917902-89-9

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jonathan M. Reynolds, « Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari. Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain », *Perspective* [En ligne], 1 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/19488> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.19488>

Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et Yoshinogari

Identité culturelle et préhistoire dans le Japon contemporain

Jonathan M. Reynolds

L'été 2016, lors d'un dîner à Yokohama, je fis part à des amis de mon intérêt pour les cultures préhistoriques Jōmon et Yayoi au Japon, et leur racontais les visites que je venais de faire dans un certain nombre de musées et de parcs historiques¹. L'une d'entre nous s'exclama : « Je suis Jōmon. » Je fus frappé par son enthousiasme. Dans un courriel ultérieur, elle m'expliqua que sa première rencontre marquante avec le Japon de la Préhistoire était survenue lors d'un voyage scolaire effectué en primaire, dans les années 1960, au musée Fukuoka, où elle avait pu voir des céramiques Jōmon. Adulte, elle avait redécouvert la culture Jōmon en visitant une exposition au musée d'Histoire de la Ville de Yokohama, où l'avait attirée « la rude simplicité des motifs cordés » qui ornent les poteries Jōmon. Elle opposait « la vie de chasseurs-cueilleurs que menaient [les Jōmon] en pleine nature » à la société Yayoi, dont « la conscience – écrivait-elle – était fondée sur la vie agricole, avec des hiérarchies sociales constituant des groupes sociaux ». Les commentaires de mon amie confirmaient mes intuitions concernant le rôle central joué par les musées dans la perception de ce qu'était le Japon préhistorique. Il ne m'échappait pas non plus qu'une réaction esthétique passionnelle envers certains objets matériels et une compréhension plus abstraite des modèles culturels associés à chacune des deux sociétés préhistoriques étaient à la source de l'identification très forte qu'elle ressentait à l'égard d'une culture aussi éloignée dans le temps. C'est en conservant ces questions à l'esprit que j'aimerais analyser les stratégies expositionnelles qui dessinent l'expérience des cultures Jōmon et Yayoi, telle qu'elle est proposée au visiteur dans les deux parcs historiques les plus connus du Japon d'aujourd'hui. Les parcs historiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari ne sont pas les premières institutions de ce genre créées au Japon, et ne sont certainement pas les dernières². Si je m'intéresse à eux, néanmoins, c'est parce qu'ils ont représenté une nouvelle étape de la politique d'implication du public dans la préhistoire du Japon.

Les représentations des premiers temps de l'histoire du Japon ont circulé et contribué à la formation de l'identité culturelle japonaise dans la période de l'après-guerre en empruntant de multiples voies. Les musées d'histoire ont joué dans ce processus un rôle important, non seulement parce qu'ils ont touché un public nombreux et varié, mais en raison, tout autant, de la façon dont ils se sont adressés à ce public. L'analyse des grandes expositions

européennes de la seconde moitié du XIX^e siècle, à laquelle s'est livré Tony Bennett, peut être, à cet égard, particulièrement utile. Décrivant ce qu'il nomme le « complexe expositionnel », Bennett mêle à l'importance foucaldienne accordée au regard dans son rôle de projection du pouvoir et de surveillance la notion gramscienne de stratégies non coercitives de construction de l'hégémonie dans un État-nation moderne. Ainsi écrit-il :

En créant des leçons de choses sur le pouvoir – celui de commander aux corps et aux objets et de les arranger pour les exposer dans l'espace public –, [les institutions expositionnelles] cherchent à permettre aux gens, *en masse* plus qu'individuellement, de connaître plutôt que d'être connus, de devenir les sujets plutôt que les objets de la connaissance³.

L'important ici « est tout autant de gagner les cœurs et les esprits que de discipliner et d'éduquer les corps⁴ ». Les deux musées d'histoire, construits sur des sites archéologiques préhistoriques, que nous allons évoquer sont des agents actifs de l'expression d'une certaine conception et revendication de ce que signifie être « japonais ». À la différence d'instruments de propagande plus grossiers ayant affirmé au cours du siècle dernier la revendication culturelle japonaise, ces institutions sont parvenues à faire partager la conception du caractère fondateur de la préhistoire pour l'identité culturelle japonaise contemporaine parce qu'elles se sont montrées capables de formuler leur message en s'inscrivant dans un régime apparemment objectif de discours scientifique, parce que la fréquentation de ces institutions était généralement volontaire et parce que nombre de leurs techniques d'exposition immersives ont effectivement permis d'impliquer les visiteurs dans une vision hégémonique de l'identité culturelle japonaise en les faisant participer au spectacle (à l'instar des visiteurs des expositions universelles auxquelles s'est intéressé Bennett), plutôt qu'en leur assignant un rôle de spectateur passif.

Ethnogénèse et politiques archéologiques

Depuis la fin du XIX^e siècle, les débats sur les origines ethniques et culturelles des actuels habitants de l'archipel Nippon alimentent la question de l'identité culturelle japonaise. Cette quête des origines s'est faite d'autant plus pressante face à la rapidité de la modernisation. Pour les nouvelles disciplines universitaires qu'étaient devenues l'archéologie et l'ethnographie, la question de l'ethnogénèse japonaise prit une grande importance⁵. Depuis les premières fouilles systématiques, dans les années 1870 et 1880, jusqu'à la fin de la guerre du Pacifique, les archéologues ne cessèrent de découvrir des objets qui auraient pu remettre en question l'histoire des premiers habitants de l'archipel Nippon, telle qu'elle était communément comprise. Or les conséquences de ces recherches étaient explosives. Tout au long de cette période, et surtout dans les années 1920 et 1930, tandis qu'approchaient la guerre sino-japonaise et celle du Pacifique, le gouvernement imposa une idéologie fondée sur l'affirmation de l'origine divine de l'institution impériale, telle qu'elle apparaît dans les textes anciens comme le *Kojiki* et le *Nihon shoki*. Tout ce qui menaçait ce récit, et notamment les découvertes archéologiques susceptibles d'apporter à l'essor de la famille impériale une explication différente, était rigoureusement censuré. Les archéologues n'avaient d'autre choix que de concentrer leurs efforts sur des tâches moins sujettes à la controverse politique comme la périodisation des céramiques en fonction de leurs différences formelles⁶.

Si l'intérêt du public japonais pour la Préhistoire du pays s'est encore renforcé depuis la fin de la guerre, les textes comme le *Nihon shoki* ont cessé d'apparaître comme la meilleure méthode de retrouver les origines du peuple japonais ; l'archéologie a pris

leur place. Les découvertes archéologiques sur des sites préhistoriques étaient devenues moins menaçantes pour les gouvernements de l'après-guerre qu'elles ne l'avaient été pour le gouvernement impérial avant et pendant la guerre. Ces gouvernements, qui depuis la fin des années 1940 sont dominés par les conservateurs, n'en jouent pas moins un rôle majeur dans la direction des programmes d'archéologie et la diffusion des découvertes. L'Agence impériale (chargée de la gestion administrative de la maison impériale) interdit encore les fouilles complètes des tombes identifiées, souvent sur la base d'éléments discutables, comme « impériales⁷ ». Depuis le début des années 1950, le gouvernement central contrôle l'information diffusée dans le système scolaire sur les objets préhistoriques en limitant leur traitement dans les manuels à des descriptions « objectives » des découvertes archéologiques (l'accent est mis, par exemple, sur les typologies des céramiques), et en décourageant l'analyse d'un corpus de plus en plus important d'éléments qui pourraient venir contredire les textes classiques placés au centre du récit impérial sur les origines du peuple et de la nation⁸.

Deux événements nourrirent l'engouement populaire pour la Préhistoire du Japon dans l'immédiate après-guerre : les découvertes sur le site de Toro, abondamment médiatisées, et la passion retentissante dont se prit Okamoto Tarō, artiste de premier plan, pour les céramiques Jōmon.

Les fouilles de Toro, dans la préfecture de Shizuoka, à la fin des années 1940, mirent au jour une localité agricole fort bien conservée datant de la fin de la période Yayoi (v. 100-300 de notre ère). La presse nationale se fit largement l'écho des recherches effectuées à Toro. Le Japon était en ruines, le pays connaissait l'occupation d'une puissance étrangère, les chimères du militarisme et la conduite belliciste de la nation avaient cédé la place à une immense désillusion. Dans un tel contexte, les nouvelles des fouilles à Toro offraient comme une lueur d'espoir. Le dévouement des archéologues volontaires, dont les conditions de travail sur le site étaient difficiles, avait pour les lecteurs valeur d'exemple, et les preuves exhumées du développement technique de cette ancienne communauté japonaise devinrent un motif de fierté nationale. En outre, le tableau qui se dégageait des fouilles offrait au public la possibilité, en cette période de crise, de reconsidérer la nature de la culture japonaise.

Comme le démontre l'anthropologue Walter Edwards, Toro répondait à un large spectre de besoins idéologiques. Pour certains, situés surtout à droite, les découvertes de Toro apportaient la preuve tangible d'une continuité culturelle avec une société communautaire organisée autour de la riziculture inondée. À gauche, la structure sociale non hiérarchique de Toro servit de point de départ à la critique du militarisme et du système impérial⁹. Edwards affirme que l'usure de l'idéologie guerrière fondée sur la croyance en la divinité impériale permit l'émergence d'une « image qui privilégiait l'expérience des gens ordinaires sur celle qui mettait en avant les institutions aristocratiques et qui avait auparavant dominé la pensée historique¹⁰. » Le passé lointain, tel qu'interprété à Toro, servit de catalyseur pour la formulation d'une critique de la société japonaise après la dislocation complète de la guerre et de la défaite.

Plus que quiconque peut-être, la personnalité qui popularisa la culture Jōmon fut l'artiste Okamoto Tarō. En 1952, il publia un article polémique louant la force extraordinaire des céramiques Jōmon qu'il avait vues au Musée national de Tōkyō et rejetant catégoriquement l'esthétique affectée qu'il associait à la culture Yayoi¹¹. Marqué par sa fréquentation des cercles surréalistes parisiens des années 1930, Okamoto forgea une légende primitiviste nourrie d'une vision de Jōmon comme une société non hiérarchique, luttant pour survivre avec la nature. Il liait les chamans de cette lointaine société de chasseurs-cueilleurs aux artistes contemporains et comparait la hardiesse et la simplicité

des céramiques Jōmon au meilleur de la sculpture d'avant-garde du ^{xx}^e siècle. Il associait en revanche Yayoi à l'esthétique qui avait longtemps prévalu dans les arts traditionnels japonais et qualifiait sa culture de décadente dans sa prédilection pour « la stabilité et l'équilibre, la retenue et l'obéissance », qualités prisées du Japon impérial¹². D'une certaine façon, sa réaction construisait une allégorie lui permettant de se distancier du passé militariste récent et des clichés véhiculés sur la culture japonaise. Il présentait le passé Jōmon du Japon comme un modèle de courage et d'égalitarisme pour l'art et la politique à construire.

Okamoto devint un des artistes les plus largement reconnus de l'après-guerre, et les éléments Jōmon s'invitèrent fréquemment dans son œuvre. L'Exposition universelle d'Osaka, en 1970, lui offrit l'occasion de concevoir une *Tour du soleil* (太陽の塔, *Taiyō no tō*), sculpture gargantuesque, aux couleurs vives, qui dominait la Plaza, l'espace central, monumental, de l'Expo' 70. Il n'est pas difficile de trouver des ressemblances entre cette créature et les *dogū*, les figurines anthropomorphes produites au cours de la période Jōmon (dont l'une illustrait précisément le mémorable article publié dix-huit ans plus tôt). Sous la place, dans une immense galerie souterraine, il conçut aussi un tableau évoquant une scène de chasse peuplée de ses ancêtres Jōmon, armés de javelots, entourant un mammouth tombé dans un piège. Baigné d'une lumière crue, le paysage surréel était ponctué de trophées animaux disposés sur des pieux, tandis que des défenses et des bois de cervidés se dressaient à même le sol. Plus avant dans l'exposition, Okamoto disposa une figure anthropomorphe plus grande que nature, reprenant trait pour trait une statuette de 20,5 cm de haut de l'ère Jōmon conservée au Musée national de Tōkyō. Grâce à ses réalisations de l'Expo'70, Okamoto parvint à faire de Jōmon une figure populaire pour le grand public, qu'il soit japonais ou international.

L'adhésion passionnée d'Okamoto à la culture Jōmon eut, au sein du discours sur l'identité japonaise dans les arts et la culture populaire, une influence profonde et durable. Elle ouvrit la voie aux très célèbres interprétations par l'architecte Tange Kenzō du sanctuaire d'Ise ou du palais détaché de Katsura, considérés en tant qu'expressions des esthétiques Jōmon et Yayoi¹³. En enrôlant l'esthétique Jōmon dans la cause avant-gardiste, Okamoto créait un précédent aux appropriations personnelles de l'art préhistorique japonais telles qu'elles s'exprimèrent dans le travail d'artistes contemporains comme Murakami Takashi, Mori Mariko ou Sugimoto Hiroshi. On pourrait même penser que le propos de mon amie sur Yokohama fait écho à la conception du Jōmon chez Okamoto, tout comme la façon dont nombre de Japonais conçoivent aujourd'hui leur propre relation à la culture Jōmon.

Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogari

Au cours des décennies qui ont suivi les découvertes de Toro et la rencontre d'Okamoto avec les céramiques Jōmon, l'intérêt du public japonais pour la Préhistoire n'a cessé de croître. Les parcs archéologiques de Sannai Maruyama et de Yoshinogori figurent parmi les manifestations les plus spectaculaires du goût populaire pour la Préhistoire du Japon. Ces deux institutions sont l'une et l'autre des produits de ce qu'on a nommé au Japon le « boom des musées », qui s'est traduit, dans les années 1980 et 1990, par l'ouverture d'institutions de différentes sortes, un peu partout sur l'archipel. Ce « boom », favorisé par une affluence record durant la bulle économique des années 1980 et 1990, exprime le désir des communautés et des institutions publiques de commémorer l'histoire politique, culturelle et économique, aux niveaux local et national. Si de nombreux musées ont

consacré des espaces importants à la Préhistoire des Japonais, il me semble que les parcs préhistoriques à thème de Sannai Maruyama et Yoshinogari sont amplement parvenus à susciter un engouement général pour la Préhistoire du Japon, mais aussi à renforcer l'idée que les racines culturelles du Japon contemporain devaient être recherchées dans cette Préhistoire.

Yoshinogari

Yoshinogari est situé dans la préfecture de Saga, au sud-ouest du Japon, dans la région de l'archipel Nippon où apparut l'horizon culturel Yayoi. Si la zone était connue depuis des décennies pour receler des objets archéologiques, ce furent des fouilles de sauvetage, exigées par la loi préalablement à l'ouverture d'un chantier de construction, qui, dans les années 1980, révélèrent la richesse du site. Plus d'un million de visiteurs affluèrent à Yoshinogari dans les mois qui suivirent la diffusion par la presse des découvertes occasionnées par les fouilles¹⁴. Suite à cette fortune publique, Yoshinogari fut déclaré en 1992 « site spécial d'intérêt historique national ». La première section d'un parc impeccablement entretenu ouvrit ses portes au public en 2001, et 681 000 visiteurs répondirent à l'appel cette année-là¹⁵.

Les fouilles mirent au jour les preuves d'une habitation du site pendant l'essentiel de la période Yayoi, du III^e siècle avant notre ère au III^e siècle de notre ère. La présence d'un grand nombre de maisons semi-enterrées, de structures surélevées et de plus de 2 000 tombes, dont un grand tertre funéraire, atteste clairement que le site fut à certains moments de son histoire un centre régional politique et d'échanges. Plusieurs zones fortifiées, avec des douves, des palissades, voire des tours de guet, sont particulièrement intéressantes.

N'eût été que par son importance, le site de Yoshinogari eût attiré l'attention. Mais, plus remarquable encore, certains éléments relevés semblaient correspondre à la description vague d'une terre connue sous le nom de Yamatai, mentionnée dans la chronique chinoise du *Wei zhi*, à la fin du III^e siècle, censée fournir les premières références textuelles au Japon. Ce pays de Yamatai n'a cessé d'alimenter les spéculations. Où se situait-il ? Fut-il le premier « État » japonais ? Quelle en était l'étendue ? Qui était Himiko, la reine-chamane de Yamatai dont le nom apparaît dans les récits ? Lorsque la nouvelle de la découverte de Yoshinogari surgit dans la presse, certains enthousiastes allèrent jusqu'à proclamer que Yamatai avait enfin été retrouvé. La plupart des archéologues étaient plus prudents sur les liens possibles avec Yamatai, mais enclins, néanmoins, à considérer favorablement ces spéculations qui contribuaient à l'intérêt du grand public, indispensable à la préservation d'un site indubitablement important¹⁶. Aujourd'hui encore, des brochures distribuées dans le parc rappellent aux visiteurs les similitudes entre le site et la description de Yamatai donnée dans le *Wei zhi* ; quant au site internet du parc, il affirme : « On a supposé que les ruines de Yoshinogari étaient cette ancienne contrée [Yamatai] ; ce site national a donc une importance historique particulière¹⁷. » Ses liens avec la mystérieuse reine Himiko confèrent à Yoshinogari un attrait irrésistible¹⁸.

Les découvertes de Yoshinogari ravivaient l'image d'une période Yayoi caractérisée par une société très organisée, technologiquement avancée, fondée sur la riziculture inondée, telle que les trouvailles de Toro avaient commencé à l'inscrire dans l'imagination populaire. Néanmoins, l'établissement de Yoshinogari, d'une importance sans précédent, suggérait aussi une stratification sociale plus nette qu'à Toro. Le site fournissait en outre la preuve d'un conflit militaire, de la consolidation d'un pouvoir régional et de contacts réguliers avec le continent asiatique. La perception de la période par le grand public s'en est trouvée significativement transformée. Sur le site internet du parc, on n'hésite pas

à faire de Yoshinogari le « centre de l'«État-nation» [*kuni*] » de cette époque¹⁹. Somme toute, Yoshinogari alimentait une histoire particulièrement convaincante des origines de la société japonaise et de l'État japonais.

Mais comment cette histoire est-elle aujourd'hui présentée aux visiteurs ? Le vaste parc (54 hectares pour le site historique spécial, auxquels s'ajoutent 63 hectares d'un parc de loisirs) comprend une reconstitution de l'établissement de Yoshinogari, un musée, ainsi qu'une maison de la vie quotidienne Yayoi (le Yayoi Kurashikan), en l'occurrence un bâtiment où les étudiants peuvent manipuler des outils reconstitués, des céramiques et d'autres objets de la culture matérielle Yayoi. Le parc est fréquenté par des groupes d'élèves, des familles, des personnes seules ; y sont organisés des visites guidées, des ateliers d'artisanat et des activités immersives plus spécifiques, comme celles du programme « devenir un villageois Yayoi », où l'on offre aux participants la possibilité de porter des costumes de la période Yayoi, de tisser, d'assembler des instruments de musique, et même de participer à des danses, pour devenir, ne serait-ce qu'un moment, des « villageois Yayoi²⁰ ». Lorsqu'on franchit la première douve et la palissade, le parc offre l'impression d'un village figé dans le temps, comme le Brigadoon du film de Vincente Minelli. Les attractions comprennent un grand tertre funéraire, aujourd'hui transformé en galerie, agencée autour d'un ensemble de tombes, ainsi que des reconstitutions de nombreux bâtiments, disposés çà et là. L'effet en est renforcé par l'utilisation de mannequins naturalistes, mis en scène dans différentes situations. Cette scénographie met en relief tous les aspects, semble-t-il, de la vie quotidienne de la collectivité. Dans l'une des maisons rebâties, des hommes de l'élite travaillent à la fabrication d'outils, tandis que dans une autre, une femme de l'élite est assistée dans sa toilette. Les visiteurs

découvrent des maisons dont l'identité ne souffre apparemment aucun doute : la « maison du Ō [roi] », la « maison de l'épouse du Ō [roi] », la « résidence du maire », etc. On débouche sur un entrepôt identifié comme « magasin aux tributs », ou l'on déambule entre différents dépôts, pour le riz non décortiqué et décortiqué, pour les denrées, les textiles, ou encore parmi des bâtiments où fermente le *sake*, où la soie est produite puis tissée.

1. « Possession surnaturelle de la Grande Prêtresse », 3^e étage du Grand Bâtiment des cérémonies, Yoshinogari.



Au deuxième étage d'une structure qui en comporte trois, nommée Grand Bâtiment des cérémonies, des hommes, responsables politiques, se réunissent, tandis qu'à l'étage au-dessus, une femme et ses suivantes se livrent à un rituel religieux (**fig. 1**). La scène est expliquée par un panneau mural en japonais, en anglais, en coréen et en chinois :

Possession surnaturelle de la Grande Prêtresse : La grande prêtresse (spirite) tente d'entrer en la possession d'un pouvoir surnaturel afin de recevoir les prophéties des ancêtres, accompagnée par musique de la harpe japonaise. Sa tête et son buste sont ceints de plantes grimpanes, tandis qu'elle tient en main un rameau de bambou. Des personnes initiées, capables de communiquer, se tiennent près d'elle. Les spirites utilisent des miroirs, des perles et des épées pour communiquer avec les ancêtres²¹.

Le texte n'identifie pas la figure centrale à Himiko, mais étant donné le degré d'intrication du Yamatai des chroniques et de Yoshinogari, il semble probable que bon nombre de visiteurs associeront cette « grande prêtresse » avec la légendaire reine-chamane. Toute tentative de rendre avec autant de précision la vie rituelle de l'ère Yayoi est évidemment un exercice hautement spéculatif²². Et pourtant, les mannequins, le détail des accessoires utilisés pour reconstituer le rituel, et les cartels qui expliquent la scène, tout cela est d'une précision remarquable. Le langage employé par les textes est factuel et descriptif, et nulle preuve n'est apportée à l'appui de cette représentation théâtralisée. Tout est fait pour persuader le visiteur d'accepter cette interprétation comme un fait établi, de sorte qu'il puisse assimiler plus facilement la scène et s'imaginer transporté dans le temps.

À l'entrée de l'exposition, sont disposées quatre figures emblématiques, comme on en trouve dans tant d'attractions touristiques, des personnages peints sur des panneaux découpés, dont les visages ont été évidés, de sorte que les visiteurs puissent y placer le leur pour se faire photographier (**fig. 2**). Ces figures représentent un jeune garçon Yayoi, une femme Yayoi tenant un rameau fleuri, et deux hommes Yayoi en armure. La taille moyenne des femmes et des hommes Yayoi est indiquée sur les panneaux (en japonais seulement), afin peut-être de fournir un prétexte pédagogique

2. Panneaux, figures aux visages évidés, accessoires pour photographies, salle d'exposition, Yoshinogari.



à leur présence. Ces statistiques invitent à la comparaison entre les populations Yayoi et les visiteurs japonais modernes qui fournissent les visages pour compléter ces images. Il semble que le premier objectif de ce dispositif est pourtant d'offrir un moment de récréation en famille au détour des pièces plus sérieuses exposées dans la galerie, tout en offrant au public la possibilité d'incarner brièvement ses ancêtres Yayoi.

Étant donné les nombreuses couches d'artefacts exhumés après des siècles d'occupation des lieux, toute tentative de représenter les fouilles dans leur totalité se fût sans doute soldée par un illisible chaos. Et il était indubitablement nécessaire d'opérer une sélection, afin de donner un sens aux matériaux présentés. Comme l'affirme Koji Mizoguchi, lui-même archéologue, le parc est le résultat d'une sélection extrêmement exigeante parmi la masse des trouvailles archéologiques, afin de proposer au grand public une « ligne narrative cohérente, séduisante et convaincante, par conséquent puissante²³ ». Il laisse entendre, de fait, que ces choix ont pour but de produire une reconstitution hypothétique des structures et de mettre en avant des artefacts qui renforcent un récit en particulier, en l'occurrence que le site corrobore la description de Yamatai telle que la livre le *Wei zhi*. Si le parc montre ce qui semble être la vie d'une collectivité à un moment donné du temps, les importantes découvertes qui y sont exposées appartiennent à différentes périodes de la longue histoire de Yoshinogari (ainsi le grand tertre funéraire est-il antérieur de plusieurs siècles aux palissades des enclos nord et sud), et sauf pour des visiteurs particulièrement attentifs, ces distinctions apparaîtront, si elles apparaissent, en arrière-plan. En outre, certaines reconstitutions font une plus grande place que d'autres à la spéculation. Ainsi les éléments de preuves archéologiques mis en avant pour étayer les « tours de guet » font-ils débat, mais dès lors que ces tours sont mentionnées dans le *Wei zhi*, c'est cette interprétation des indices qui détermine celle de la reconstitution²⁴.

Lorsque l'on regarde du balcon d'une des « tours de guet » le vaste établissement reconstruit, on s'imagine facilement transporté dans l'État de Yamatai à son apogée (fig. 3). La représentation de Yoshinogari qui s'offre au visiteur du parc est celle d'une communauté prospère, dont la hiérarchie sociale est bien établie, devenue une puissance régionale, entretenant des liens étroits avec le continent – un modèle embryonnaire de l'État japonais qui émergerait quelques siècles plus tard. Le résultat final conte, effectivement, une histoire captivante.

Sannai Maruyama

Sannai Maruyama est située dans la ville d'Aomori, à 1 600 kilomètres de Yoshinogari, au nord-est du Japon. Depuis le XVII^e siècle au moins, des objets préhistoriques ont été retrouvés dans la région. Les premières fouilles archéologiques modernes furent conduites sur le site par une équipe de l'université Keio, dans les années 1950, et la ville d'Aomori ainsi que différents départements du rectorat d'Aomori menèrent de petits programmes complémentaires dans les années 1970 et 1980. Ce furent néanmoins, comme à Yoshinogari, des fouilles de sauvetage, conduites en 1992, qui révélèrent l'importance du site. En quelques années, les archéologues mirent au jour 500 habitations semi-enterrées, de longues maisons et de multiples sites funéraires, des amas coquilliers bien préservés, des caves de stockage, et un groupe de six trous d'une taille exceptionnelle avec les vestiges encore intacts des poteaux d'origine. Les éléments exhumés suggèrent que le site avait été occupé pendant plus de 1 700 ans, de 3900 à 2200 avant notre ère, plusieurs millénaires avant que l'établissement de Yoshinogari, datant de la période Yayoi, ne fût actif. Lorsque furent rendus publics les résultats préliminaires, en 1994, un journal local, le *Tō'ō Nippo*, déclara que Sannai Maruyama était « le plus grand village Jōmon du Japon », et les autres médias lui emboîtèrent vite le pas. Comme à Yoshinogari, le public joua un rôle essentiel.



La nouvelle des découvertes mobilisa les riverains, qui plaidèrent avec succès pour la préservation du site. Sannai ouvrit ses portes au public en 1995 et obtint en 2000 le titre de « site spécial d'intérêt historique national ». Le parc historique, quoique moins important que Yoshinogari, couvre néanmoins 38 hectares²⁵.

3. Vue de la tour de guet de l'enclos sud sur les magasins et la zone du marché, Yoshinogari.

L'accueil enthousiaste que réserva le public à ce site Jōmon doit être compris comme une manifestation de la croyance en un discours national qui définit la culture préhistorique japonaise comme une source authentique et durable de l'identité culturelle japonaise contemporaine. Pourtant, comme le relèvent l'archéologue Junko Habu et l'anthropologue Clare Fawcett, les découvertes de Sannai eurent aussi pour la région d'Aomori en particulier une signification singulière. À l'exception des discours passionnés d'Okamoto Tarō, l'intérêt pour le Japon préhistorique s'était essentiellement porté, depuis la guerre, sur la culture Yayoi, et la plupart des grandes découvertes concernant Yayoi, comme celles de Toro et de Yoshinogari, se situaient très loin au sud-ouest d'Aomori. Or la complexité et la sophistication de Sannai appelaient une réévaluation de la culture Jōmon et plaçaient Aomori au centre d'un monde Jōmon fraîchement réimaginé²⁶.

La « fièvre de Sannai Maruyama » attira les journalistes locaux et nationaux, qui suscitèrent à leur tour l'engouement du grand public. Le rectorat de la préfecture d'Aomori a joué un rôle crucial en présidant au développement de Sannai, mais le site s'est aussi développé grâce à plusieurs associations bénévoles qui sont intervenues en faveur du parc, ont publié des lettres d'information et des pages internet, organisé des visites, des cours et d'autres activités de promotion et de protection du lieu²⁷. Les responsables politiques et administratifs locaux ont également compris les avantages financiers qu'on pouvait tirer du parc, un facteur particulièrement important pour la région de Tōhoku, à la traîne, économiquement, par rapport au reste du pays²⁸. Leur soutien avait de bonnes raisons. La fréquentation de Sannai Maruyama atteignit son maximum en 1997, avec 565 376 visiteurs, mais en 2017, le parc accueillait encore 292 833 personnes dans l'année, un chiffre respectable²⁹.

Les spécialistes ont débattu de la taille des établissements sur le site, de leur permanence au cours du temps, du degré d'évolution technologique, de l'étendue des réseaux d'échanges dans la région et avec d'autres parties de l'Asie de l'Est. Peut-être est-il inévitable que l'importance accordée à Sannai Maruyama aille parfois un peu plus loin que ne le justifieraient les éléments scientifiques dont on dispose. Koji Mizoguchi a critiqué ce qu'il a qualifié de « battage publicitaire » autour du site entretenu par divers acteurs, dont des archéologues se disputant pour leurs recherches des financements limités, des élus locaux tentant de promouvoir une attraction touristique, des amateurs défendant l'honneur de la région, et des nationalistes culturels pour lesquels Sannai est au fondement de la singularité culturelle japonaise. Ces diverses stratégies visant à promouvoir Sannai eurent toutes pour effet de préserver le site et prirent une part active à la considération croissante de la culture Jōmon dans le débat sur le passé lointain du Japon ; mais, pour Mizoguchi, ces succès se sont construits au prix d'une confusion sur la signification scientifique véritable du site³⁰. Ce n'est pas une tâche facile de présenter au grand public des trouvailles archéologiques dans un lieu comme Sannai Maruyama. Les objets exhumés lors des fouilles doivent être mis en avant, mais ne peuvent être exposés que dans des conditions qui garantissent la préservation de ces inestimables trouvailles. En outre, les éléments mis au jour, qui sont souvent des fragments, très endommagés, ne sont pas toujours d'un abord esthétique aisé. Les choix de conservation et d'exposition doivent permettre d'énoncer un récit global en jouant sur tout le spectre des découvertes, sans noyer pour autant les visiteurs sous une avalanche de détails.

Le centre d'accueil des visiteurs, le Jōmon Jiyukan (« Time-Play Hall ») fait plus penser à un centre culturel de quartier, où l'on vient en famille qu'à un austère musée de site archéologique. Le couloir qui conduit de l'entrée à la galerie du musée fonctionne comme une machine à remonter dans le temps. Aux murs et au sol sont figurés, par une succession de bandes noires et blanches, des intervalles de temps de cinq cents ans, qui conduisent du présent, dans le hall, jusqu'à plusieurs milliers d'années en arrière, à l'époque Jōmon, telle que la représente la galerie. Les murs de ce passage sont ponctués de petits écrans de télévision montrant des images d'œuvres d'art et d'architectures correspondant aux périodes traversées le long de ce parcours chronologique. Au bout du couloir, le visiteur est accueilli par le mannequin grandeur nature d'un jeune garçon accompagné de son chien, qui montre avec enthousiasme le chemin vers la galerie. Le texte d'introduction placé sur le mur, derrière le garçon, ne porte pas sur l'importance scientifique de Sannai Maruyama, exprimée avec l'aridité du vocabulaire de circonstance, auquel on aurait pu s'attendre ; ce sont au contraire quelques lignes d'images un peu floues, et poétiques :

La culture Jōmon s'épanouit sur la terre septentrionale
 "Demeure du nord"
 Nous vous présentons cette florissante culture où
 L'on se rassemblait
 Pour vivre en communion avec la nature
 Et prier qu'elle soit fertile
 Avec l'aide du bleu vert de la mer et de la forêt³¹.

En pénétrant dans la galerie proprement dite, les visiteurs se heurtent presque à un homme Jōmon dont la canne à pêche ploie sous la traction d'une ligne fictive, tendue dans leur direction, qui les ramène à l'espace d'exposition, comme le gros poisson ayant mordu à l'hameçon lancé par le pêcheur (**fig. 4**). Puis on rencontre un jeune garçon, la flèche de son arc pointée sur sa proie, un lapin. Quelques pas plus loin, une femme montre à une jeune fille comment repiquer un plant de châtaignier. Un homme applique de la laque rouge de finition sur un bol. Un garçon abat un arbre avec une hache de



4. Galerie, Jōmon Jiyukan, Sannai Maruyama.

pierre. Une femme coiffe une fillette. Au centre d'une estrade en gradins, une autre femme est montrée à son travail de potière, entourée de vaisselles Jōmon typiques provenant des fouilles de Sannai Maruyama. Les visiteurs découvrent en poursuivant leur chemin trois générations d'une famille heureuse partageant un repas dans leur confortable maison semi-enterrée. À la fin de cette séquence de dioramas, une jeune femme, dont on croit sentir l'émotion, dépose des fleurs sur une tombe.

On rencontre ces sortes de mannequins dans des musées historiques et dans d'autres lieux partout au Japon. Nous les avons vus à Yoshinogari et ils peuplent aussi des musées comme le Musée national de la nature et des sciences de Tōkyō. À Sannai, pourtant, ces mannequins sont d'une qualité inhabituelle et la scénographie, pour ne pas dire la chorégraphie, est particulièrement soignée. La force de ces figures est d'autant plus grande qu'elles sont disposées dans l'espace que parcourent les visiteurs et non reléguées sur les marges, où sont exposés les objets, ou placées, comme à Yoshinogari, derrière des barrières de protection. Ces personnages accessibles, qui semblent sortis d'un parc Disney, s'adressent à l'affectivité des visiteurs, bien plus que ne le peuvent les présentations moins dynamiques des vitrines qui les entourent ; leur présence est un puissant élément d'identification avec de présumés ancêtres.

Le musée encourage aussi cette identification avec le passé Jōmon de Sannai par de multiples interactions avec les présentations. Ainsi y trouve-t-on, outre des reconstitutions détaillées du costume Jōmon, d'après quelques fragments de textiles conservés et les vêtements représentés sur les figurines anthropomorphes *dogū*, elles-mêmes exposées dans des vitrines, de plus modestes tenues, mises à disposition des visiteurs pour qu'ils les essaient. Ailleurs, dans le centre d'accueil du public, sont aménagées des salles d'ateliers où des bénévoles encouragent des groupes d'étudiants à s'initier au maniement des outils et à l'artisanat Jōmon.

L'archéologie nous a beaucoup appris sur la vie du Jōmon. Mais de nombreuses questions subsistent sur cette culture historiquement éloignée. Afin de composer ces dioramas, il a fallu faire des hypothèses concernant certains détails de la vie quotidienne sur lesquels



5. Tour à six colonnes, Sannai Maruyama.

on ne disposait pas nécessairement de traces archéologiques. Ainsi les activités essentielles sont-elles divisées entre les genres sans la moindre hésitation, alors même que certains archéologues soulèvent au moins des doutes sur ce que nous savons avec certitude de la répartition des activités selon les genres au cours de la période préhistorique³². Sommes-nous vraiment sûrs que la chasse était toujours confiée aux garçons et les cultures aux filles ? Seules les filles prenaient-elles soin de leurs cheveux ? On avance souvent que les poteries Jōmon étaient réalisées par des femmes, mais le métier de potier était-il réservé aux femmes ou bien les céramiques étaient-elles produites tant par des hommes que par des femmes³³ ? L'exposition distribue les rôles sans le moindre commentaire, alors même qu'ils ne sont pas rigoureusement corroborés par les éléments de cette culture particulière qui nous sont parvenus. Je soupçonne que de nombreux visiteurs considèrent cette répartition genrée des tâches comme une chose avérée, voire trouvent dans les dioramas la confirmation de leurs croyances à ce sujet.

On peut répliquer que ces gestes d'interprétation sont nécessaires pour aider les visiteurs à éprouver une certaine empathie envers cette culture. Il est peut-être difficile, mais pas impossible, de donner à voir la vie Jōmon en trois dimensions sans pousser à ce point l'interprétation. Le musée aurait-il

pu utiliser des mannequins non genrés ? L'exposition aurait pu être organisée autour des questions qui se posent concernant les différences de genre et les structures sociales plutôt que sur l'affirmation sans commentaires d'un ensemble d'interprétations. Une telle approche aurait été, pour certains spectateurs, plus stimulante encore que celle qui est aujourd'hui privilégiée.

Tandis que les visiteurs se préparent à quitter l'espace d'exposition, ils découvrent une dernière figure, un jeune homme portant un petit sac à l'épaule. Son chien se tient non loin. Peut-être est-ce le jeune garçon, ayant grandi, qui nous avait accueillis tout à l'heure lorsque nous sommes entrés. Le cartel, au mur, devant lui, affirme :

Hors du village s'étend un nouveau monde
[Il] se dresse sur ses pieds, se tournant vers l'avenir.

Le jeune homme lance un regard en arrière, vers son chien et vers les visiteurs, et semble les inviter tous à le rejoindre dans son voyage vers le futur. La promesse de cet « avenir » se déployant devant le jeune homme et ses descendants rappelle au visiteur le principal message du musée : l'existence d'un lien direct entre Sannai et le Japon contemporain.

Après cette initiation à la vie Jōmon de Sannai dans la galerie, les visiteurs s'avancent vers une zone d'exposition en plein air, où ils peuvent admirer *in situ* quelques-unes des

découvertes les plus spectaculaires du site, néanmoins placées sous abri. On peut ainsi descendre dans une véritable excavation en tranchée protégée par un toit de métal semi-circulaire, pour y voir des couches de tessons et autres « déchets » laissés par les occupants de l'endroit voici plusieurs milliers d'années. L'humidité, le procédé de présentation, comparativement brut, peuvent donner au spectateur un avant-goût de l'expérience des fouilles.

Au centre de la zone d'exposition, se dresse la reconstitution d'une grande habitation semi-enterrée, ovale, de dix mètres de long. Le musée présente aussi plusieurs structures sur pilotis. La signalisation explique pourquoi l'on pense que les trous creusés pour y enfoncer des poteaux doivent être associés à des structures surélevées plutôt qu'à des habitations semi-enterrées : on n'a pas retrouvé de trace de foyer. Ce faisant, les conservateurs admettent un certain degré d'incertitude, et attirent l'attention du visiteur sur le processus interprétatif par lequel ces reconstitutions ont pris forme.

Le geste interprétatif le plus fort est à Sannai une tour à trois étages de 17 mètres de haut (**fig. 5**). Elle figure sur les pages internet et sur des affiches publicitaires, abondamment diffusées, consacrées au parc de Sannai Maruyama et à toute la région d'Aomori. Les éléments qui ont conduit à la reconstitution de cet imposant édifice sont six grands trous dans lesquels ont été retrouvés des vestiges de poteaux de châtaignier mesurant de 75 à 95 centimètres de diamètre. La signalisation offre une brève description des éléments de preuve à l'appui de cette reconstitution. L'échelle des piliers est sans aucun doute impressionnante, mais le geste interprétatif et la reconstitution de cette énorme tour enflamment bien plus l'imagination des spectateurs que n'y seraient parvenus les trous dans le sol. Si les publications sur le musée font état de théories concurrentes de reconstitution (et, de fait, trois modèles en volume en étaient autrefois exposés), sur le site lui-même, le parc ne présente, en toute assurance, que cette construction à l'échelle 1, gâchant à nouveau la chance d'explorer avec les visiteurs le processus interprétatif. Le spectacle de la tour monumentale est néanmoins devenu le symbole de la technologie et des talents d'organisation des constructeurs Jōmon, marque de fierté dans la région et dans le pays tout entier.

Un certain nombre de petites structures sont disséminées dans la partie orientale de la principale zone d'exposition. Ce sont des maisons semi-enterrées, du type de celles qui sont censées avoir abrité les populations ayant vécu dans cet établissement tout au long de son histoire. Il apparaît que beaucoup de ces modestes structures sont le fruit d'ateliers, soutenus depuis des années par le conseil éducatif de la préfecture d'Aomori, organisés pour les enfants des écoles locales, comme en témoigne l'une d'elles, construite en 2012 par les élèves d'une école élémentaire de Shinjō (les noms des écoliers sont fièrement inscrits sur des planches, à l'intérieur). D'autres ateliers se sont ouverts, pour les adultes. Ils prodiguent des cours théoriques sur l'habitat Jōmon et plusieurs jours de travaux pratiques débouchant sur la construction d'habitations semi-enterrées. Le programme a ainsi produit des structures de tailles différentes (qui reflètent la variété des fondations découvertes sur les lieux), utilisant des matériaux de couverture dont des traces ont été trouvées sur différents sites Jōmon (écorces, tourbe, roseaux, etc.). Les projets sont soigneusement supervisés, et il ne faudrait pas croire que les participants sont autorisés à construire ce dont ils ont envie – chaque habitation nouvelle se conforme à un modèle. Néanmoins, le fait même qu'il existe, d'un projet à l'autre, des variations donne l'impression que des marges subsistent pour d'autres interprétations de l'aspect qu'avaient à l'origine ces constructions. D'autres projets de la série sont également abandonnés aux intempéries ou bien ont été démolis pour laisser la place à de nouvelles structures, ce qui permet d'aider le visiteur à visualiser le passage du temps durant la longue histoire de l'occupation du site, plutôt que d'appréhender Sannai dans un état figé d'entretien soigné.



6. Première de couverture du catalogue de l'exposition *Jōmon vs Yayoi*, Tōkyō, Musée national des sciences, 2005.

Depuis 2009, Sannai Maruyama et seize autres sites Jōmon qui lui sont liés dans le nord-est du Japon mènent, avec le soutien du gouvernement japonais, une campagne d'inscription de l'horizon culturel Jōmon propre à la région sur la liste du Patrimoine mondial établie par l'UNESCO. Ces sites constitueraient en effet – et c'est l'un des critères choisis à l'appui de cette demande d'inscription – l'un des premiers exemples connus de sédentarisation au sein d'une société de chasseurs-cueilleurs. Ils ont aussi révélé certaines des céramiques et des laques les plus anciennes au monde. La candidature met également en avant les relations exceptionnellement harmonieuses entre les populations et l'environnement naturel qui caractérisaient cette culture, relations d'autant plus précieuses à l'aune de la crise environnementale que nous connaissons aujourd'hui. Le bureau de la préfecture d'Aomori pour la promotion de l'inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO affirme aussi que « le développement d'une société ouverte et coopérative sans installations défensives sur les sites archéologiques Jōmon témoigne du degré d'évolution de la culture Jōmon, socialement avancée³⁴ ». Cette dernière affirmation des défenseurs de Jōmon construit une opposition marquée avec les établissements Yayoi comme Yoshinogari. Les découvertes de Sannai ont

placé la région d'Aomori au centre de la culture Jōmon, et Jōmon elle-même au centre des débats nationaux sur l'identité culturelle. Aujourd'hui, avec cette candidature auprès de l'UNESCO, ces institutions insistent sur le caractère pacifique de la culture Jōmon et sur sa relation harmonieuse avec l'environnement, qui lui confèrent une place particulière dans le récit universel des origines de l'humanité.

Jōmon contre Yayoi ou la préhistoire postmoderne

En 2005, le Musée national des sciences du Japon, le Musée national japonais d'histoire et le quotidien *Yomiuri* ont financé une exposition intitulée *Jōmon vs Yayoi*, présentée au Musée national des sciences de Tōkyō. En couverture du catalogue, deux jeunes femmes, l'une vêtue d'une reconstitution d'un costume Jōmon, l'autre déguisée en Yayoi, miment une lutte³⁵ (fig. 6). Pour l'essentiel, le catalogue documente de façon parfaitement conventionnelle d'importantes découvertes archéologiques. Mais les deux jeunes femmes y surgissent çà et là, en interaction avec les artefacts représentatifs de Jōmon et de Yayoi et même posant comme Hamlet face aux restes de Yorrick, un crâne,

Jōmon ou Yayoi, sur les genoux. Dans une rupture encore plus nette avec l'esthétique habituelle du catalogue d'exposition archéologique, les jeunes femmes sont représentées prenant part à des activités parfaitement anachroniques, recourbant leurs cils, léchant une sucette ou utilisant un téléphone portable. Il est néanmoins remarquable de constater que trois institutions aussi rangées ont choisi de présenter une grande exposition de cette curieuse façon (l'esprit surréaliste d'Okamoto nous accompagne encore). Avec ce geste apparemment frivole, le catalogue mène à son terme, éventuellement jusqu'à l'absurde, l'effort que nous avons vu à l'œuvre pour abolir toute distance entre le passé préhistorique et le présent, tant à Yoshinogari qu'à Sannai Maruyama.

C'est peut-être, précisément, parce que le Japon du XXI^e siècle est engagé dans un dialogue si complexe avec le monde qu'il est si important, pour beaucoup, de chercher ce qui est distinctement japonais dans cette culture richement hybridée. Depuis la fin du XIX^e siècle, une stratégie s'est mise en place pour ce faire, consistant à identifier dans la Préhistoire du Japon un point culturel d'origine et à dérouler, en partant de celui-ci, le récit d'une authentique culture japonaise. C'est la conception qui a prévalu dans la gestion par les pouvoirs publics locaux et nationaux de l'archéologie, les musées jouant leur rôle dans la dissémination de ce savoir.

Si la revendication d'un lien direct entre la Préhistoire du Japon et sa culture contemporaine est devenue hégémonique, des sous-récits s'y sont greffés, avec des demandes différentes quant aux leçons à tirer de la Préhistoire du Japon. Les parcs de Sannai Maruyama et de Yoshinogari insistent l'un et l'autre sur la portée particulière de leur propre horizon culturel dans cette histoire. En ce sens, comme les deux jeunes femmes aux prises du catalogue de l'exposition, ils affirment une rivalité. Si le public a joué, pour les deux parcs, un rôle important, l'impression se dégage néanmoins de collectivités locales plus impliquées à Sannai Maruyama qu'à Yoshinogari. À Sannai, le parc appartient apparemment aux communautés locales, tandis qu'il semble organisé de façon plus orthodoxe et plus professionnelle à Yoshinogari. Les mannequins très accessibles qui partagent l'espace avec les visiteurs dans la galerie de Sannai, ainsi que les nombreuses maisons semi-enterrées construites par le public contribuent à cette atmosphère informelle de communauté. Peut-être cet esprit égalitaire qui s'exprime à Sannai renforce-t-il le message d'une voie différente de celle, militaire et hiérarchisée, offerte par le modèle de Yoshinogari, voie harmonieuse qui serait celle d'une culture Jōmon non hiérarchisée, proposée au Japon contemporain.

Les parcs sur lesquels s'est ici portée notre attention auraient pu envisager toutes sortes d'approches pour présenter leurs trésors archéologiques préhistoriques. Ils auraient pu insister sur la rudesse de la vie préhistorique. Yoshinogari et Sannai Maruyama ont au contraire choisi, tous deux, d'exprimer leur admiration pour la sophistication technique et culturelle, qui est mise en avant, des gens du passé lointain. Les parcs ont aussi emprunté à une sorte de mise en fiction de la préhistoire en encourageant les visiteurs d'aujourd'hui à s'identifier à des hommes et des femmes Jōmon ou Yayoi. La fascination pour le travestissement *cosplay* dans les tenues Jōmon et Yayoi, le succès des ateliers permettant aux visiteurs de se former aux techniques artisanales, d'essayer les outils anciens, de construire des habitations semi-enterrées traduisent cette volonté. Ces expériences renforcent le récit général affirmant la croyance en une continuité culturelle japonaise – un message fort dans une période de conflit et d'aliénation.

Cette contribution a été traduite
de l'anglais par François Boisivon.

Jonathan M. Reynolds

Jonathan M. Reynolds est professeur d'histoire de l'art au Barnard College et à la Columbia University à New York. Ses recherches et son enseignement portent principalement sur l'histoire de l'architecture et de la photographie contemporaines au Japon. Parmi les ouvrages qu'il a publiés : *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture* (Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015) et *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture* (Berkeley, University of California Press, 2001).

NOTES

1. La culture Jōmon (vers 14 000 avant notre ère jusqu'à 300 environ) tire son nom des motifs « cordés », portant des empreintes de cordes, décorant les surfaces de certaines des céramiques produites durant cette longue période. Cette culture était fondée sur la chasse, la cueillette et un peu d'agriculture. Des objets attribués à la culture Jōmon ont été retrouvés dans tout l'archipel japonais, des îles Ryūkyū à Hokkaidō. La culture Yayoi, ainsi nommée d'après un quartier de Tōkyō où furent découvertes certaines des premières céramiques Yayoi, s'est longtemps vue assigner la période entre 300 avant notre ère et 300 de notre ère, mais beaucoup pensent aujourd'hui que les établissements les plus anciens remontent à 800 avant notre ère ou même au-delà. L'économie Yayoi était fondée sur la riziculture inondée, introduite dans l'archipel Nippon au nord de Kyūshū depuis la péninsule Coréenne et la Chine méridionale.

2. Parmi les parcs et musées importants consacrés à la préhistoire ayant ouvert leurs portes après Sannai et Yoshinogari, mentionnons le musée Ishikari Sakyū no kaze et le centre culturel Jōmon de Hakodate, installés sur des sites Jōmon, ainsi que le parc Haru no Tsuji, aménagé sur un site de l'époque Yayoi.

3. « [T]hrough the provision of object lessons in power – the power to command and arrange things and bodies for public display – they [exhibitionary institutions] sought to allow the people, and *en masse* rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge. » Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans Donald Preziosi et Claire Farago (dir.), *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 416. Sauf mention contraire, nous traduisons, *NdT*.

4. « [A] question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies », *Ibid.*, p. 415.

5. Oguma Eiji, *A Genealogy of 'Japanese' Self-image*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2002, p. 15.

6. Voir Junko Habu et Clare Fawcett, « Jōmon Archaeology and the Representation of Japanese Origins », dans *Antiquity*, vol. 73, n° 281, septembre 1999, p. 589 ; Mizoguchi Koji, *The Archaeology of Japan*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 10-15.

7. Walter Edwards, « Contested Access: The Imperial Tombs in the Postwar Period », dans *Journal of Japanese Studies*, vol. 26, n° 2, été 2000, p. 371-392.

8. Clare Fawcett et Junko Habu, « Education and Archaeology in Japan », dans Peter Stone et Robert MacKenzie (dir.), *The Excluded Past: Archaeology in Education*, Londres, Unwin Hyman, 1990, p. 225.

9. Walter Edwards, « Buried Discourse: the Toro Archaeological Site and Japanese National Identity in the Early Postwar Period », dans *Journal of Japanese Studies*, vol. 17, n° 1, hiver 1991, p. 2.

10. « [A]n image privileging the experience of common people over that of the aristocratic institutions which had previously dominated historical thought », *Ibid.*, p. 14.

11. Okamoto Tarō, « On Jōmon Ceramics », Jonathan M. Reynolds (Engl. transl.), dans *Art in Translation*, vol. 1, n° 1, 2009, p. 49-60 [éd. orig. : Okamoto Tarō, « Jōmon doki ron », dans *Mizue*, n° 558, février 1952, p. 3-18].

12. Okamoto, 2009, cité n. 11, p. 54 (« stability and balance, restraint and obedience ») ; Okamoto, 1952, cité n. 11, p. 6.

13. Jonathan M. Reynolds, *Allegories of Time and Space: Japanese Identity in Photography and Architecture*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015, chap. III.

14. Koji Mizoguchi, *Archaeology, Society and Identity in Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 7.

15. On peut comparer ces chiffres à ceux de Colonial Williamsburg aux États-Unis, musée privé et très fréquenté d'histoire vivante, qui avait atteint, en 1985, une affluence record de 1,1 millions de visiteurs, et en recevait 653 000 en 2012.

16. Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 7-14 ; voir aussi Walter Edwards, « In Pursuit of Himiko: Postwar Archaeology and the Location of Yamatai », dans *Monumenta Nipponica*, vol. 51, n° 1, printemps 1996, p. 53-79.

17. Voir : <http://www.yoshinogari.jp/en/contents2/>, voir aussi *Yoshinogari kiseki: Nihon saidai no kangō shūroku ato*, Ville de Saga, rectorat de la préfecture de Saga, 2014, p. 2.

18. Pour une analyse de l'attirance persistante de la culture populaire japonaise pour Himiko, voir Laura Miller, « Rebranding Himiko, the Shaman Queen of Ancient History », dans *Mechademia*, vol. 9, 2014, p. 179-198.

19. Voir : <http://www.yoshinogari.jp/en/contents2/> accessible en anglais.

20. Voir : http://www.yoshinogari.jp/en/contents1/categoryId_10.html.

21. « Head Priest's Supernatural Possession: The head priest (spiritualist) is trying to be possessed by a supernatural power to receive prophecies from the ancestors accompanied by the music of the Japanese harp. Her body and head are wrapped in vines, while holding bamboo leaves in her hands. People who understand and communicate are standing close by. The spiritualist uses mirrors, beads and swords to communicate with the ancestors. » Le mot japonais que le texte anglais traduit par *priest* (« prêtresse ») est *fujō* (巫女), qui peut aussi être rendu dans d'autres contextes par « sorcière », « prophétesse » ou « gardienne de sanctuaire ».

22. Mark J. Hudson, « Rice, Bronze, and Chieftains: An Archaeology of Yayoi Ritual », dans *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 19, n°s 1-2, 1992, p. 139-189.
23. « [A] coherent, attractive and persuasive, and so a powerful narrative line », Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 6.
24. *Ibidem*.
25. Pour une histoire des fouilles sur le site, voir Yasuhiro Okada, *Sannai Maruyama Iseki: fukugen sareta tōhoku no Jōmon shūroku*, Tōkyō, Dōseisha, 2014, en part. p. 3-15.
26. Habu et Fawcett, 1999, cité n. 6, p. 588 et 591.
27. Pour une analyse du rôle spécifique des bénévoles dans le développement du parc, voir Okada, 2014, cité n. 25, p. 153-158 ; Junko Habu et Clare Fawcett, « Science or Narratives? Multiple Interpretations of the Sannai Maruyama Site, Japan », dans Junko Habu, Clare Fawcett et John M. Matsunaga (dir.), *Evaluating Multiple Narratives: Beyond Nationalist, Colonialist, Imperialist, Ideologies*, New York, Springer, 2008, p. 102-103.
28. Habu et Fawcett, 1999, cité n. 6, p. 590-591.
29. Aomori Ken Kyōiku l'inkai, *Tokubetsu shiseki Sannai Maruyama Iseki sannen nenpō*, n° 22, ville d'Aomori, Aomori Kyōikuchō Bunkazai Hogoka, 2019, p. 16.
30. Mizoguchi, 2006, cité n. 14, p. 146. Habu et Fawcett ont aussi décrit l'étrange situation de l'archéologie japonaise, qui doit produire de la science dans le contexte du discours nationaliste. Habu et Fawcett, 2008, cité n. 27, p. 96-97.
31. « The Jōmon culture that flourished on northern ground / "Dwelling place of the north" / We introduce you to this abundant culture where / People gathered / Lived together with nature / Prayed for fertility / And were sustained by the blue-green sea and the blue green forest. »
32. Tant Junko Habu que Fumiko Ikawa-Smith ont attiré l'attention concernant l'absence de recherches sur le genre dans le Japon préhistorique : voir Fumiko Ikawa Smith, « Gender in Japanese Prehistory », dans Sarah Milledge Nelson *et al.* (dir.), *In Pursuit of Gender: Worldwide Archaeological Approaches*, Walnut Creek, Altamira Press, 2002, p. 323-354 ; Junko Habu, *Ancient Jōmon of Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 24-25.
33. Voir Prudence M. Rice, « Women and Prehistoric Pottery Production », dans Dale Walde, Noreen D. Willows (dir.), *The Archaeology of Gender*, Calgary, University of Calgary Archaeology Association, 1991, p. 436-443.
34. « [T]he continuation of a cooperative and open society without protective facilities at the Jōmon Archaeological Sites indicates the development of the socially mature Jōmon culture », voir : <https://jomon-japan.jp/en/overview/1-2/>.
35. Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan (dir.), *Jōmon vs Yayoi*, cat. exp. (Tōkyō, Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan, 2005), Tōkyō, Yomiuri Shinbun Tōkyō Honsha, 2005.